

〈文章以前〉からの抒情

——『鶴』論——

九里 順子

初めに

『鶴』（素人社書屋 昭3・9）が出版されたのは、プロレタリア文学及びモダニズムの抬頭期である。船登芳雄は、他の既成作家同様に、犀星もまた、文学主体の再検討を迫られたであろうことを踏まえ、『驢馬』（大15・4～昭3・5 全12冊）同人との交流、芥川の自死（昭2・7）の衝撃が、犀星に創作の「停滞感、閉塞感を打開しようとする」^①決意を促がし、「抒情的世界との決別、否定」^②となったことを指摘している。これは、自らの文学的営為の明確な相対化である。伊藤信吉は、「一転して飛躍的に新しい境地を開いた」と高く評価し、「意思的情熱の側面」と「モダニズムの側面」を読み取っている。^③新境地への転進は、従来の抒情の否定と新たに抬頭した文学との緊張関係において成立していると言える。

『鶴』創作の姿勢は、夙に注目されているように、「自序」の「自分は巻頭諸作に於て自分の中に膠着してゐる何物

かを蹴破る気持を持ち、それに打つかつて行つたのが最近の自分である。」という一文に記されている。「蹴破る」方向性と内容的特徴を、船登と伊藤の指摘から知ることができるが、「打つかつて行つた」度合はどうであろうか。即ち、新たな傾向性に触発されることで、犀星はどこまで従来の抒情を超えることができたのであろうか。本稿は、この点に関して考察する。

一 〈氷〉の向う側

巻頭作の「切なき思ひぞ知る」(第一章「文章以前」)は、「我は張り詰めたる氷を愛す。／斯る切なき思ひを愛す。／我はその虹のごとく輝けるを見たり。／斯る花にあらざる花を愛す。／我は氷の奥にあるものに同感す、／その剣のごときものの中にある熱情を感じ、」と、氷を氷たらしめている要因を「熱情」に見出す。犀星の視線は、〈氷〉を緊張感の形象として捉え、「張り詰めたる」形象を拮抗、葛藤の昇華として美的に感受する。「虹のごとく輝ける」現象と「花にあらざる花」という超実体的な比喩の並立は、現象と実体という区分を貫いて、本質に迫ろうとする視線による。美的感受が意思によってもたらされ、対象への「同感」が「切なき思ひ」として自己の感情に移入されるという、感受と自己照射の連動関係が作品の緊密度を支えている。犀星にとって自然は、本然の生命として一体化し、慰藉を与えてくれる存在であった。ここでは、対象との同化によって世界が完結するのではなく、対象から喚起される感情が自己を顧みる起点となり、極北的存在との隔たりを確認する。「我はつねに狭小なる人生に住めり、／その人生の荒涼の中に呻吟せり、／さればこそ張り詰めたる氷を愛す。／斯る切なき思ひを愛す。」と、「切なき思ひ」は、極北的存在への共鳴と隔たりを痛みとして感受している自己の発見である。

犀星が〈氷〉という表象を用いる場合、潜在する生命が前提とされていた。「氷の音」(『大阪毎日新聞』大15・1・4)では、「今朝は池の上に氷が張り、氷が張る音が、水音は半ば涸れながら落ちてゐる」情景に、「俳道といふものゝ姿を見たやうな気がして氷の融けるのを待ち侘びた。」とある。「氷」は、生命力を鍛える苛酷な環境、強靱な生命力を反映する媒体として把握されている。「俳道の底にもこれらの涸れが落ちてゐて四方枯れた野山に通じる一本の氷があるやうではないかと思はれた。氷の水は温かく氷を上の方から解かしてゐる」と、「氷」は、「氷の水」という生命の真髓に核心を把握する力に貫かれ、取り込まれていく対象の喩となる。この冬枯れの情景は、「閑寂」「幽遠」であるとも表現されている。星野晃一は、「幽遠」について、「祈禱」(『詩歌』4巻4号 大3・1)以来の用例を検証し、犀星の宇宙や自然に対する根源的な感受であると指摘している。⁽³⁾「幽遠」は、犀星と世界の共鳴媒体であると言えるが、『第二愛の詩集』(文芸堂 大8・5)の「この宇宙の幽遠の果／かれは立上る燭光を目ざしたのではなかったか」(「燭光を目ざして」という生命が胚胎する宇宙の深淵としての把握から、『高麗の花』(新潮社 大13・9)の「あたかもわたしだけがひとり灯を点して／何千年後にさびしく居残つて／その灯を継いだり剪つたりしてゐるほど／一切の幽遠が充ちてゐる。」「(灯を剪る)」という個を内包する無限の時間、ひいては時間的存在としての自己の喩へと展開している。繋がりとして自己と対象を関係化する「幽遠」に比して、「剣のごときものの中にある熱情」への「切なき思ひ」は、隔たりとして関係化している点で一線を画している。それは、〈氷〉を生命が通底していく存在としてではなく、峻拒する存在として捉えることによって、予定調和性を打ち破り、新たな地平へ出ていくとする願望の表れである。

峻拒する存在への渴望は、自然の象徴であつた樹木の感受も変容させる。『故郷図絵集』(椎の木社 昭2・6)で

「枯木の姿はよい／色はみんな沈んで幹を包んでゐる。／引掻いたら紫が滴れさうだ」（「神々」と、内包する瑞々しさを歌った詩人は、「椎の老幹が城を築いてゐる／寒ぞらに鉄のやうな肌を露はにした大木の群は／静まり返つて戦ぎもしない、／皆空に對うて掻き上らうとし、／皆声を上げようとしてゐる。」（「巨鱗」・「文章以前」と、出陣直前の砦の静寂という戦闘の喩で語り、「鉄」という叩き固められたイメージを見る。「自分は酷たらしい夕日に掠められた幹の上に／老いの厳しきを見上げた、／幹は黒い鱗を逆立てて立つてゐる。」と、「夕日」は慰撫する自然ではなく、脅威であり、「老幹」は全身で耐え抜こうとする。「黒い鱗を逆立てて」と、犀星の分身でありエロスの原像である〈魚〉によって表象されていることから、感情移入の深さが窺える。熾烈な生を求める心が、老木を溜め込まれた力として捉え、防御から攻撃に転じる動物的な表情を発見していく。樹木は、静謐かつ寧猛な生命力の体現となる。

極北的存在への畏怖と共鳴は、自らの詩に改めて向き合うことを促がす。「老乙女」^{おいにめよめ}（「文章以前」）は、「我は詩を抛たんとす、／我はもはや詩人にあらざるかを思ひ惑ふ、」と、詩作への疑問を率直に吐露しつつも、「我の唯切に念ふは／我がために最後の詩を与へよ／滅びゆく美を与へよ／いま一度我を呼ぶものに会はしめよ、／寒流を泳がむことを辞せず、／いま一度会はしめよ／老いたる乙女のごとき詩よ立ち還れ。」と、究極の詩を求める。「最後の詩」「滅びゆく美」「老いたる乙女」という形容は、時代に取り残された姿を示しており、詩人が取り戻したいと願う詩は、モダニズム詩やプロレタリア詩の勢力に押されつつある抒情詩であると言ってよい。時代の趨勢において「滅び」を覚悟で、「寒流」に敢えて身を投じて、抒情の魅りを目指すのである。「老いたる乙女」とは、抒情詩が成熟しないままに萎びてしまった姿であり、抒情の可能性に賭ける心情の表明である。

抒情の再生には、一たび抒情を粉碎しなければならない。「彼女」（「文章以前」）は、「我は彼女を蹶飛ばせり／

曾て彼女の前にうづくまりし我は／眉を上げて彼女を蹶飛ばせり、」と、「彼女」を崇拜の対象から追い落とそうとする。「彼女」は、船登が指摘するように、「抒情の女神として読み取ることが自然⁽⁴⁾」であり、犀星に深く根付いている感受性である。「彼女」は追い詰められて「山の上のごときもの」に鎮座するが、「我はなほ彼女を蹶飛ばさんため、／その山に攀ち登らんとす、／我は足を上げて遂に山を蹶飛ばせり。」と、「山」を凌駕する力で粉碎する。巨大化する身体は、抒情の根深さに比例する超克の喩である。古き抒情の超克は、「彼と我」（文章以前）における継承の意志と、「情熱の射殺」（同）に見られる断念の上に成り立っている。「文章以前」所収の諸作品が、同時代の文学状況に対する犀星の意識をどのように表象しているかについては、船登が詳細に論じている。「我は彼とともに或る物を交換す。／死のごとく苦しきものを交換す。」（「彼と我」）とは、「途上で倒れた芥川の志を引き継ぐ思い」であり、「自分分は結果に於て恐ろしいことになるので／仕方なく引金を曳いて／自分の中にある熱情を射殺した。」（「情熱の射殺」）とは、「プロレタリア文学とプロレタリア解放運動に同調する「熱情」」であり、その「射殺」とは「その葛藤から生じた思想的志向とでも呼ぶべきものを否定せざるを得ないとの判断」であると船登は分析する。芥川の死の衝撃については、三浦仁も、「僕の文芸的危機」（『新潮』25巻2号 昭3・2）「東洋の真実」（『不同調』6巻3号 昭3・3）「芥川龍之介氏を憶ふ」（『文芸春秋』6巻7号 昭3・7）を参照しつつ、「風流に遊ぶ文人の仮面の裏に潜んでいた人生と文学への厳しさと深刻な苦悩を今更ながら犀星に気付かせるもの」であったと意味づけている。⁽⁶⁾「彼は彼の風流の仮面を肉のついた儘、引べがしたのだつた。（略）自分は自分自身に役立たせるために此友の死をも摂取せねばならぬ。」（「僕の文芸的危機」）⁽⁷⁾「自分は此偉大なる友を憶ふ気持には、漸く鋭い熱情が、日を経る毎に感じ出された。熱情は益益同君を純粹にも清浄にもし、同君を友人とする自分の間に距離を感じさせるのである。」（「芥川龍之介氏

を憶ふ⁽⁸⁾」という文章からは、船登や三浦が指摘する通り、懸隔を自覚することによって、芥川が残した文学との真摯な向き合い方を内面化しようとする決意を読むことができる。プロレタリア文学への共感と回避については、中野重治を始めとする『驢馬』同人との交流や、晩年の回想『『驢馬』の人達——中野重治の周囲』（『文学界』13巻7号昭34・7）から察して、妥当な見解である。中野の抒情からの決別は、「歌」（『驢馬』5号 大15・9）⁽⁹⁾に明らかである。「おまえは歌ふな／おまえは赤まゝの花やとんぼの羽根を歌ふな／風のさゝやきや女の髪の毛の匂ひを歌ふな」と、「すべての風情」即ち感傷的な情緒を否定し、「もつぱら正直のところを／腹の足しになるところを／胸さき突き上げてくるぎりぎりのところを歌へ」と、生活の叫びの昇華を呼びかける。それは、「たゞかれることによって弾ね返る歌」「恥辱の底から勇気をくみ来る歌」であり、「厳しい韻律」である。中野が目指す「歌」は、社会の構造を支える主体としての覚醒に立脚した新しい抒情である。芥川の死は、犀星に風流という退路を断ち、中野の決意は詩が成立する地点の変革を突きつけてくる。犀星が目指す抒情の再生は、二つの〈厳しさ〉に挟まれた隘路である。

隘路の選択は、抒情の奥へと詩人を連れ出していく。章題作である「文章以前」は、「自分は行き詰つてゐるやうだが、／何時の間にか茫々たる何処かの道へ出てゐる。／自分はもう書けないかと思ひ惑ひながら／やはり何物かを書いてゐる。／自分は書くごとに何かを発見^みけて行く／文章など自分には既う要らないことに気がつく。」（第一連）と、進み続けることによって見えてくる地平は、「文章」という既存の枠を超えてしまう。「自分は冬の道端で／鋭い枝が塀の上に出てゐるのを見る、／自分は立ち止つてそれに見とれてゐる。／自分の要るのは此の鋭い枝だけだ、／枝と自分との対陣してゐる時が消えてしまへば、／もう自分の文章も詩も滅びた後だ。」（第二連）と、塀の向う側から突き出してくる枝は、日常に楔を打ち込む、世界の外にある存在の喩に外ならない。三浦は「鋭い枝」について、

「切なき思ひぞ知る」の〈張り詰めたる水〉と同じく生の緊迫感を表わすイメージ」であると解釈しているが、〈氷〉が極北的存在の形象であったのに対し、〈枝〉は、対峙という関係性を開いていく能動性を持つ。世界に外側があることを知り、それと対峙し、世界観の構造を組み替えていこうとする緊張関係こそが、新しい抒情の根源となる。

「枝と自分の対峙してゐる時が消えてしまへば、／もう自分の文章も詩も減じた後だ。」とは、こちら側での自足が表現を衰減させることの自覚である。従来の犀星にとって、〈枝〉は樹木として、緑として親和的な存在であった。『魚眼堂隨筆』（新樹社 大14・6）の「ふるさとばなし・しぐれ」（『故郷雜記』）でも、「土塀の小屋根の上に風雅な粒たる梅もどきの枝がさし覗いてゐるのや、枯淡な棘の実の下つてゐる木の姿」について、「何か微笑みかけてゐるやうな気がして、歩いてゐても楽しい気がした。」と述べている。〈枝〉は、「幼ない頃の感銘」を甦らせる「話對手」であり、震災後の帰郷という時空間の隔たりを埋めてくれるものであった。しかし、ここでは、塀の向うの世界、未知の世界からの挑発として存在し、抒情に馴致されることを鋭く拒否する。〈氷〉の奥にある「熱情」への共感とは、主義主張への同列的な参加ではなく、対峙することが世界の地平を開いていくという関係性の次元に逢着する。「文章以前」とは、抒情が再構築されるために降り立たなければならぬ、関係化が開始される地点である。犀星は、「詩歌の道」（『天馬の脚』・「詩に就て」）で、「最早あらゆる詩歌はその本体を掻きさぐるのではなく、本体自身が本体となる前の、文章が文章とならない以前、感情の動きが既に動きとならない前のものでなければならなかった。」と、未生の地点を強調する。それは、「自分の刻苦して打つかるものも自分の感情的な皺の多い時代には、その皺を剥ぎ起さなければならなかった。」という、「風流の仮面を肉のついた儘、引べがした」芥川の死に応える身体的決意として語られる。小川重明は、「文章以前」の諸作品について、「芥川龍之介の突然の死からうけた深い衝撃と、『驢

馬』の若い友人たちへの複雑なメッセージ」を読み取っているが、中野の、「厳しい韻律」へと昇華される主体の変革の呼びかけに対し、犀星は、「文章以前」という心が動き、働きかける地点の根源性を示すことによって応じたとも言える。

隔たりから始まる関係化は、「人家の岸辺」（「文章以前」）からも窺える。「海はかれらを遙か遠くに搬ぶであらう、／波は知らぬ異境に瓦やブリキを打ちあげて行くだらう、／そこにも人は住んで岸べにむらがり／瓦やブリキを拾ひ上げ打眺めるであらう、／我々の現世と生活は解かれ記されるであらう、」（第二連）と、「遙か遠く」の「知らぬ異境」に塵芥が運ばれていくという想定が注意される。『高麗の花』の「支那風な景色」においても、「支那人」と「わたしの国」の風習を対比させつつ、「この二つのさびしい国が海を隔てて／お互ひの心を知らうとしてゐる。」と、海の彼方へと想像を巡らせていた。この想像は〈寂しさ〉を媒体とする文化の呼応である。しかし、「人家の岸辺」では、感情の媒体は前提とされず、未知の国であることが強調され、「瓦やブリキ」が読み解かれるモノとして直接提示される。「その波はまた我々の人家に捲き返し烟れる波を上げ／遙かに戻り来るものの新鮮さで／我々を呼びさますであらう。／我々は答へるであらう。／そして彼等の言葉であるところのものを、／朝日の耀く岸辺に佇み読むだらう。」（第二連）と、異国に届いた言葉は、「遙かに戻り来るものの新鮮さ」によって還流する。「彼等の言葉であるところのもの」もまた、読み解かれるべきモノであり、想像力と共感によってのみ、「現世と生活」の言葉へと還元される。木戸逸郎は、作品冒頭の「己は思ふ／冬の日々から走つて出る寒い流れが／海を指して休む間もなく／我々の住む人家の岸べを洗つて過ぎるのを思ふ。」（第一連）について、「手の切れるような清浄な水が海に入るまでに、人間界の生活に汚れていくさま」「人間の悲喜交々、雑多の運命も一緒に流れている」さまを読み取っている。¹²⁾ 木戸

が指摘するように、冬の谷という清冽な原点を想定したことによって、「瓦やブリキ」が、観念的ではない生活の匂いを喚起させるのである。想像力と共感の還流が、「遙か遠く」の「異境」を、「現世と生活」が環流する空間へと開いていくのである。同質の感情ではなく、生活の具体物への共鳴から関係化が始まることに、新たな抒情の地平を見ることが出来る。それは、隔たりを前提として、交流から連帯へと展開していくかもしれぬ空間である。

海辺の光景に生活の表象を見するという想定は、中野重治の「浪」(『裸像』大14・5)⁽¹³⁾「北見の海岸」(『驢馬』1号大15・4)を連想させる。「浪」は、「人も犬も居なくて浪だけがある／浪は白浪でたえまなくくづれて居る／浪は走つてきてだまつてくづれて居る／浪は再び走つてきてだまつてくづれて居る」と、荒涼たる海岸の波の動きのみを注視する。「人も犬も居ない」、人間的な温度を排した光景だからこそ、繋ぐものとしての海が見えてくる。「浪はこの磯にくづれて居る／この磯は向ふの磯につづいて居る／それからづつと北の方につづいて居る／づつと南の方にもつづいて居る／北の方にも国がある／南の方にも国がある／そして海岸がある／浪はそこでもくづれて居る／ここからつづいて居てくづれて居る」と、人が住む空間の普遍性を見る。海は、国を超えた連帯の必然性を可視化する表象であり、「浪」は連帯を成立させる内発的な力の喩である。犀星が、断片の読解力から全体への想像力を構成したのに対し、中野は、俯瞰図を読み取った上で部分の意味づけをしていく。中野の想像力は、断片が喚起する表情ではなく、文脈へ向かう。「北見の海岸」は、「沖合はガスにうもれて居る／渚はびつしよりにぬれて居る／その濡れた渚に黒い人影が動いて居る／黒い人影は手綱を提げて居る／黒い人影は手綱をあげて乏しい獲物をたづねて居る」(第一連)と、暗鬱な風景を「黒い人影」に人格化し、「乏しい獲物」を想定する。「獲物はいつも乏しからう／部落は定めし寒からう／そして妻子のあいだにも話の種が少なからう／(略)彼は黙つてこゝの海岸を北へ北へと進むだらう／

手網を提げて／妻子を連れて／そして家畜も連れなないで」（第二連）と、「乏しい獲物」が「彼」の一家を苛酷な彷徨に追い込む様子を想像する。暗鬱な海岸に「人影」の「黒い」輪郭が縊り合されて、生活苦の文脈が形成されていく。

「やがてはこゝを汽車が通るやうになるかも知れぬ／大きな建物が立つて／高い煙突から黒い煙が上るやうになるかも知れぬ／そして賑やかな油ぎつた歓声がわき上がるかも知れぬ／その時／黒い人影はどこに居るだらう／彼の息子や娘はどこに居るだらう／彼らは病気をせぬだらうか／そして医者が居るだらうか／彼らは死なぬだらうか」（第三連）と、状況への想像力は、寒村を侵食する工業資本に及び、資本家に搾取される労働者の姿が「彼」に投影されていく。寒村の光景は、階級対立の世界地図を通してイメージされ、意味づけられていくのである。社会の構造という大きな見取り図を具体的な情景において確かめ、個別の意味を見出していくことが、「微小なるものへの関心」（詩に関する二、三の断片）『驢馬』3号 大15・6）ということになろう。

犀星は、中野から、感情の同定的類推を超えた、連帯という繋がり方を学んだことが想像される。中野の連帯が、社会構造という全体図を起点にしているのに対し、犀星の連帯は、断片への共鳴から始まる。芥川の自己否定と中野の〈歌のわかれ〉は、犀星に詩が成立する厳しさを教え、〈冰〉の奥にある〈枝〉を発見させたのである。

二 拡張する身体・〈星〉

詩と新たに向き合う自己再構築の実現は、「何者ぞ」（文章以前）においてイメージ化されている。「何者か割れたり／我が中にありて閉じられしもの割れたり／かれらみな声を挙げて叫び出せり／桃の実のごときもの割られたり／星のごときもの光り出せり。」と、神話的な誕生譚が語られる。「桃の実」は、西王母の伝説や「桃太郎」の民話と

して人口に膾炙しているように、生命力の象徴である。『抒情小曲集』（感情詩社 大7・9）時代の作品に、「降誕」
『卓上噴水』2号 大4・4）があるが、「ああ桃のつぼみに毛が生えた／あなたのはだみに／ゆめのやうにうすい
毛が生えた／そして雲雀の足についた泥の一点が／ことは屋根で草をそだてた／あなたの畑に／あなたの手植えの
人間は／桃のつぼみを食べてゐる。」と、桃のエロス性によって生殖の欲望を表出している。「桃の実」が割られると
は、エロスの超越的な生誕のイメージであり、「星」が飛び出すという設定は、『故郷図絵集』所
収の「星からの電話」にも見られる。題名通りの童話的な作品であり、「ゆうべもぎくろの実が破れたやうだから／
そつとその陰へ行つて見てゐたら／なから一杯あたらしい冴えた美しい星が／みんな一どきに飛び出してしまつ
た。」と、稲垣足穂を連想させる速度と遍在性を持った軽快な「星」である。この表層的な「星」に対し、「何者ぞ」
の「星」は、実体的であり、誕生する生命の量感を担う。再生の隠喩としての〈星〉は、超越性と量感を併せ持つ。
〈星〉は、崇敬と願望の対象でもある。「彼と我」では、「我は何者かと我が有てるものを交換せり。／その者は長
き髪を垂れ／暗夜とともに没し行けり。／常に星のごとく明滅す。」と、芥川の「暗夜に没するその長髪瘦身の姿」
〔芥川龍之介氏を憶ふ〕が、〈星〉に喩えられる。「星の断章」では、「おれは半夜に星を見上げ／星の中からおれ
の分れたるものを見、／おれに必要な美しさを削り取り／仙薬のごとく嚙み下し、／腹の中にも輝く星を感じてゐ
る。」（第一連）と、〈星〉は、願望かつ分身であり、摂取する対象として肉体化される。「或夜の冰は星を凍えしめ／
冰の中にちりばみ／むしやくしやしたおれに踏まれてゐた。／おれは踏みながら勿体なかつた。」（第二連）と、肉体
に還元される〈星〉は、手荒くも扱われ、嗜虐衝動の対象ともなる。喩としての〈星〉が肉体性を持つことによって
内面化されていくのである。星を食べると言っても、足穂のような表層のイメージ展開による快感はない。『一千一

秒物語」(金星堂 大12・1)⁽¹⁴⁾の「星を食べた話」では、「ある晩露台に白ッぽいものが落ちていた 口へ入れると冷たくてカルシウムみたいな味がした／何だろうと考えていると だしぬけに街上へ突き落された とたん 口の中から星のようなものがとび出して 尾をひいて屋根のむこうへ見えなくなってしまった」と、「星」も「自分」も無機的な存在であり、肉体の厚みを持たずに空間を遊泳していく。不規則な軌道を描く速度感、都市空間の表象であると言える。「僕はこんなことが好き——赤い服とムービーを愛するあなたに」(『驢馬』2号 大15・5)では、「暗碧の空がまんまるい地球を抱くやうにのしか、り、星が星座をみだしたが如く自由な位置をとつてかゝやいてゐる夜、ベルベンシエの花のやうなまつさをな空間へ、ホーキ星のやうにとんで行きたい。」と語る。「暗碧の空」「まんまるい地球」「星座」「ベルベンシエの花」は、書割のように記号的であり、人工的な都市空間が拡張された宇宙である。犀星は、軽快な「星からの電話」においても、「星と星との間を帆前船が行くなんてのも昔の事さ／いまちや星の中はみんな銅の腐つたやつばかりだよ。」と、金属の腐敗を想像する。『一千一秒物語』(ある夜倉庫のかげで聞いた話)が、「お月様が出ているね」／「あいつはブリキ製です」／「なに ブリキ製だって？」／「ええどうせ旦那 ニッケルメッキですよ」と、対象を表面化し内部を持たぬ存在にしているのとは、対照的である。

〈星〉の肉体化は、犀星の身体の宇宙的拡大に連動する。「我は」は、「我は清く生きんことを願へり、／我は美しき恵あらんことを乞へり、／我はまた富と名とを祈れり、／我は、——／我は今は毀れたる机に対へり、／我が背骨は地球のごとく曲がれり、／我が肋骨は幾本かを不足す、／我が頭はブリキを埋積せり。」と、願望に反比例する空虚な実態を、老耄し欠損した巨大な身体と無機的な頭脳のイメージで語る。疲弊は、「地球」が経てきた歳月に癒着する、時間的存在の重さを示すのである。

「断層」は、「己は地球の骨にしがみつゝ／太古の民のやうに星を怖れてゐる、／星を見詰めてゐると／星から割れて出るものがある。／東方の空には火が裂けて落ちてゐる、／地球の骨髓はつめたく冷え／己の身体は凍えるやうに寒く／夜の層は殊に暗く／星々の光は針のやうに刺して来る、」(第一連)と、黙示録的な光景が広がる。「地球」は、時間的存在の母体であり、「地球」の外を巡る〈星〉は、超時間的な存在であり、脅威である。「地球」の衰滅は、「己」の衰滅に直結する。「暗い寒い冷たい骨の上にしがみつゝいて、／星と星の断層を見詰めてゐる、／己の墜落してゆくところを見定めてゐる」と、母体の足場を外され、無時間の闇に「墜落」していく。詩人としての存立の動揺は、時間的存在の崩壊という身体の根元的な地点において感知される。

時間が凍結した空間が、「一鳥啼かず／春すらもない漠々の中に／己は自分の墜落を知らうとしてゐる。」と、季節の訪れの欠落としてイメージされている点に、犀星の世界感覚の基盤が生物的肉体にあることが窺える。犀星は、人体の器官を自然に喩えたが、自然を人体の器官に喩えたのは、北川冬彦の『検温器と花』(ミスマル社 大15・10)⁽¹⁵⁾である。「魚／軍艦／鉄の管／赤黒い丘／水平線には毛細管が蚯蚓膨れしてゐた。」(「爛れた月」と、機械文明は、モノとして自然を分割し、統合性を喪失させる。異物の侵食は、「毛細管」の「蚯蚓膨れ」という表層的身体の苦痛として擬人化される。犀星の「地球」が、「背骨」「骨髓」という中枢部分でイメージされているのに対し、冬彦においては自然を根源的生命力としては捉えていない。「軍艦」や「鉄の管」が、外化された機械文明の力であるように、自然も可視的な身体として客体化される。冬彦における「骨」は、「足下の河は／骨のやうに枯れてゐた。／飛行機は墜ち始めた。」(「平原」と、枯渇から視覚的に連想され、非情な力の喩となつて、「飛行機」の墜落という近代文明の惨事へ展開する。冬彦にとって、自然は可視的な次元において身体化され、力学関係を表象し、実体には還元さ

れない。傷つけられる皮膚にもなれば、墜落を誘発する力にもなる。人体の器官という喩は、自然もまた、対立の枠組みにおいて身体性が発見される存在であることを表している。これに対し、犀星は、自然を人体の器官に喩えることによって、根源的生命を知覚し、同調していく。「山の中」(第二章「大山脈の下」)は、「山の中で毎夜のごとく星を見、／山の荒さにひたり、／樹のうそぶくのを聴き、／誰かが暗夜を走つて行くのを見る、／おれの髪は逆立ちらせぬか、／おれ自身飛び立つことができぬか、／おれ自身何処へか墜落して行かぬか、／おれ自身異常な偉さに達せぬか、」(第一連)と、孤高の自然を感受し、恍惚となり、超人的な力に共振する。表裏一体の恍惚と恐怖は、宇宙の無限性の知覚であり、〈星〉はその表象である。〈星〉という表象は、『星より来れる者』(大鏡閣 大11・2)でも印象的に用いられていた。「星簇」は、「雲と雲との間に／ずつと遠く一つきりに光る星」を、「ながく覗いてゐると／ますます親切に鋭くなる星」であると捉え、「電話のやうなものが星と星との間に／いくすぢも架けられ／糸をひいて／下界のわたしの方まで／寂しい声をおとしてくる」と、未来派的なイメージによって、親和感と距離感の交錯が描かれる。「ゆめ」⁽¹⁶⁾では、「果しない遠いところへ／微妙なこどものやうになつて／星のなかへ／そこでさまざまなものに逢ふ／さまざまなかものに逢ふ／ものをいはいない影のやうな人物に逢ふ／そこにゐるものはみな裸で／美しい光のなかに遊んでゐる」と、原初的樂園的な光景を夢想する。これに対し、『鶴』における〈星〉は、〈星〉を見ている自己を参照する存在として「己」に迫る。「山上の星」は、「山の上の星は荒々しく／黒雲の間から／幾万となく差し覗いてゐる。／何者かの表情を顕してゐる。」と、超越的なものの気配は、「荒々しく」圧倒する力であり、「己は掻き登りたい気になる、／己は美の正体に紛れ込みたくなる。」と、自分も力を籠めて向かわなければならぬ。かつて、「空はふかく／星がいちめんにある／いくら見てゐても飽きない／みればみるほど何かを発見するやう

に思ふ／あたらしいものが心に乗りうつることをかんじる」(『星より来れる者』・「星」と受動的な感應を語った詩人は、「掻き登り」つつ能動的に距離を埋めることになる。〈星〉への感應は、超越的自然と生物的肉体の隔たりを知覚させ、彼方と此方を往還する身体の振幅力を作り出す。〈星〉や「山」に向かって拡張する身体は、時間的存在としての自己の空間的、視覚的な確認でもある。冬彦の視覚が、横断的に現代という空間を把握するのに対し、犀星の視覚は縦断的に時間を空間に変換する。

『鶴』で新たに見られるのが、「建築」という身体の形容である。「彼女」(「文章以前」)は、「彼女らは建築を持てり／彼女らはヤサシキ建築を持てり／此の世の終る時もそのヤサシサは亡びず、／彼女らは重のごとく匂へり」と、女性の曲線的な立体感が「ヤサシキ建築」に喩えられる。鈴木貴宇によれば、一九二〇年代は、「表現者としての建築家像を提示した分離派(一九二〇～一九二八)」が活躍した時代であり、「そのデザインはドイツ表現主義を思わせる官能的な曲線を用いたもの」であり、「構造技術を重視する」建築界の現状を脱して、「個人の表現」としての建築を実現していったことが画期的であった。⁽¹⁷⁾ 実用性を超えた表現としてのデザインは、都市空間を記号性で満たしていく。記号性に着目し、イメージが独立する空間の形成に向かえば、『亜』(大13・11～昭2・12 全35冊)の詩人たちの試みになる。「太陽に刺繍された洋館の屋敷街。／灰色の蒲団を来た南京犬が、嚏をしながら門のところであらうろしてゐる。」(北川冬彦「坂」・『検温器と花』)「風は草木に光ります／動物は建物の装飾です」(瀧口武士「地球」・『亜』31号 昭2・5)「ちんちんした克明なタンポポのやうな小銀行」(安西冬衛「タンポポ・徳一家の財産」『軍艦茉莉』厚生閣書店 昭4・4)⁽¹⁸⁾と、実体的には異質のものが同一平面で結合していく。それは、「言葉から可能な限り具体的意味を排除し、言葉のもつイメージの配置だけで、詩を構成する試み」(小泉京美)⁽¹⁹⁾である。しかし、犀星は、「建築」

の曲線美を女性の身体として実体化していく。「ヤサシキ」という片仮名表記は、鉄筋や鉄骨建築の無機質な硬質性をイメージしているのであろう。小関和弘によれば、一九二〇年代には「二三年二月完成の丸ビル（鉄骨煉瓦地上9階、主にフラー社施工）に代表されるように、東京市内には鉄筋石造やRC構造などの四層以上のビルが次々に建築された⁽²⁰⁾」のであり、建築が都市の顔を変貌させていったことが窺える。都市の新たな顔も犀星においては「葎のごとく」匂う女性の身体に収束する。「メイ・マツカアボーイ」（『文章以前』）でも、「われはメイ・マツカアボーイを愛す、／彼女の神韻漂茫を愛す、／優雅な手弱女風^{たをやめ}の建築を愛す、／彼女の遂に鳶色の眼に恋愛のごときものを感ず、」（第一連）と、「建築」は実体的な隠喩の埒を出ない。同時期に書かれた「クララ・ボウ論」（『中央公論』43巻5号昭3・5）は、記号的な羅列によって幻惑するスクリーンの身体を表現したようであるが、「餅肌クララ・ボウ、／野卑の美、／白い蛙、／蛙の紋章、／肉体的ソプラノ、／クリイム・チーズの容積、／既に要求的な満喫、／裸の腕のマツス、」と、連想は「餅肌」の肉感へと展開し、「益々美しくなるクララ・ボウ、／蹶飛ばしたくなるクララ・ボウ、／文身をしたくなるクララ・ボウ」と、触覚的直接的な欲望の対象と化するであり、観る側の欲望を放射させる触媒としては把握されていない。この「クリイム・チーズ」といい、芥川が賞賛した「生姜のやうだね」という妙義山の比喩⁽²¹⁾といい、「羊羹のやうに流れてゐる」という隅田川の比喩⁽²²⁾といい、犀星の比喩は、食物が多い。「美しき氷河」（『中央公論』35巻4号 大9・4）の、「鮪のさしみを二つくつつけたやうな、大きな美しい唇さき⁽²³⁾」という「お吉」の形容について、犀星は、「たゞわけもなく、かう、食欲から出立して鮪の刺身を連想した。（略）私にとつてそれは決して誇張ではない、真実である。」と述べ、「愛猫抄」（『解放』2巻5号 大9・5）の「なまじろく、うどんなやうな緞れたかほ⁽²⁴⁾」についても、「実際のめのめとしたうどんなやうな、表情が仄見えた」と語る（『感覚と比喩』『文

章俱樂部』6巻3号 大10・3)。「食欲から出立」という言い方からは、血肉として取り込むという、犀星の対象把握の基本を読み取ることができる。これは、記号的な把握とは相容れない特徴である。列挙という方法で言えば、『星より来れる者』の「ある雑景」のように、「鮭のやうに瘠せたのや河豚のやうなのや、鯛やほうぼうのやうに紅いのや、出目金魚のやうなのや、西洋人のやうなのや、それらが織物のやうに町々の旗やクリスマスツリーや飾り窓の間をつづつてゐて、みんな動いて、混線して、ごちやごちやになつて、肉顔と肉顔とが重なつて、もう一度重なつて、こんどは離れ、次から次へと限りなく艶めかしい。」と、視線の動きを断片的かつ連鎖的に語っていく方が、都市空間を構成するモノとして、人間が錯綜し充満していく都市のリズムと量感を伝えている。モダニズム的な比喩と並列化の試みは、逆に、記号的なイメージにとどまることができず、対象の肉感を確かめずにはいられない、犀星の認識の特質を露出させている。

三 〈鶴〉の空間

第三章の「朝日をよめる歌」は、三九篇の短詩で構成されている。短詩による構成は、夙に北原白秋が『思ひ出』(易風社 明44・12)の「断章」(全六一篇)で試み、犀星自身も『抒情小曲集』の「小景異情」(全六篇)及び「合掌」(同)で実践している。『思ひ出』が、官能的な情調を喚起させる場面を、『抒情小曲集』が、故郷と都への思いを歌っており、いずれも感覚や感情がテーマであるのに対し、「朝日をよめる歌」は、「朝日」が作り出す風景の諸相を描く。従来には見られなかった軽やかで新鮮な印象は、一篇の長さが最大でも五行という短さにもよるが、風景が擬人化されて主体の感情から相対的に独立し、表情として対象化されていることによる。「朝日は鎧戸のすき間から

／寝床の上の美しい髪のそばまで近づき／お起きなさいと言った。／彼女はおとなしくハイと答へた。」「その一」
と、朝の目覚めから始まり、「植物」や「樹木」や「虻」や「時計」や「蜂」や「花」や「ばら」に息吹を吹き込んでいく、ゆるやかなストーリーが語られる。その際、「朝日の中の植物は鋭い枝の姿を整へて見て／自分の中の明るい鏡を覗き込んでゐる。」「その二」「朝日はソーダ水のやうに透明な玉を吐いて／絶えず木にそそいでゐる／樹木は身ぶるいしながら／その光の中で一杯にひろがつてゐる」（その五）と、「植物」「樹木」という概念的な名指しに具体的な行為が伴い、「朝日そのものの姿は／何か嬉しさうなものの羽ばたいてゐる気もちに似てゐる」（その四）「朝日がおとづれるときに／何処か遠いところで／眩しいばかりの重い書物の一頁が／そよかぜのやうに音もなく開かれて行く」（その十）と、見えない風景は可視化される。「その二」や「その四」以外にも、「植物はおもむろに朝日の光を吸ひこみ／それを茎の間に静かに流し込んだ。」「その六」「木の心は乾き過ぎて雨を想ふてゐる。／それゆえ木の心は／いつも高きへ向うて昇るのであらう。」「その三十九」と、生命に歓喜する姿として細やかに擬人化されているのは、千家元暦の作品を念頭に置いていたのであらう。『庭を造る人』（改造社 昭2・6）²⁵の「人物評論・千家元暦氏の詩集」において、犀星は「桜」（『夜の河』廣野社 大11・7）を引用し、「冬枯の空に桜は彼女の飾りの無い髪を編んで／すらりと気高く立つてゐる」という冒頭を例に挙げて、「何かの靈感のやうなもの」の感受であるとし、「惻々として迫るものを感じるのである。」と述べている。千家における擬人法は、自然と人間をまさに同格として捉えている。「風もないのに落葉の音は／一斉に起る拍手のやうに空中に入り乱れ触れあつて／無数の細かな音を発し／幾度も幾度も同じ事がくりかへされ／宴会は更に絶頂は至りつくやうに」（『真夜中の宴会』『自分は見た』玄文社 大7・5）²⁶と、千家は、自然の細部を表情として迎ふことによって、自然に同調し共鳴していく。歓

喜に媒介された自然と人間の関係は、この世界が祝福されてあるという実感をもたらす。犀星が言う「靈感」とは、千家が、自然の擬人化を通して世界への通路を開いていることを指すのであろう。犀星は、かなり感銘を受けたらしく、第六章「春の朝」には、「彼女は毎朝髪を編んでゐる」「桃の枝」という、千家の「桜」に酷似した短詩が収録されている。

千家的な自然の擬人化を試みたのは、祝福された世界の広がり表現し得るからであらうが、方法として用いることに關しては、堀口大学の『月下の一群』（第一書房 大14・9）⁽²⁷⁾に刺激されたのではなからうか。『月下の一群』には、擬人法の作品が多く、表現の幅は広い。「出発」（「イヴァン・ゴオル」）の「太陽は自転車にのつた／彼は欧州路をかけめぐる／（略）草の葉は葦の恋が／頭へのぼせるのを感じる／然し海へ行く前に／桃いろの小川は／木苺のやぶのうしろで／小便をたれる」という未來派的な諧謔味、「プロンドの林」（「ルミ・ド・グウルモン」）の「われは恋の女の恋に満ちたる身体なり、／わが草は明るき涙に濡れたる睫にて／わが昼顔は瞳の如く開きたり。」という反転する表現のエロス、「空の色さへ陽気です／時は楽しい五月です」（「ボオル・フォル」）の「微風が素早い手でもつて／海と垣根を縫ひつける／針を動かす光らせる。」の軽快な童話性等、犀星は、擬人法が開く多様な表現に創作意欲を掻き立てられたのではないかと考えられる。

概念的な名指しと見えない風景の可視化には、抽象的なものへの視点が窺える。それは、「昔、朝日のひとすぢの光が、／或時、時計に新しい時間の文字を書きつけた。」（「その十三」）という世界の開始である。世界を開始する大きな時間を察知する感性は、「田舎の老嫗の或一人は／朝日の当る縁側でお茶を喫みながら／神々の思召しに従うた。」（「その十八」）と、一個の時間の終りが始まりへと還流する光景を描き、「朝日の流れてゐる庭の面に／いつで

も一人の翁が居て箒を持ち／清らかに掃ききよめてゐる。／そのかたはらに鶴が悠然と歩いてゐる。」と、瑞祥を寿ぐ。一方で、「一枚書いて朝日を浴びに庭へ出る、／そして二枚目を静かに書く。」（その十五）「オレンヂの一つは朝日の当たったところで／たうとうその姿を失うた。」（その二十一）「朝日の当る膝の上で旅客は弁当を食べてゐる、／深い溪谷の片面にまだ朝日はとどいてゐない。」（その二十二）と、具体的な行為や現前的な光景も描かれる。犀星は、抽象的象徴的な空間と具体的現前的な空間を往来しつつ、「朝日」の表象性を押し広げていく。超遠近法的な空間の往来には、いわゆるレスプリ・ヌーボーの詩人の受容があつたのではなからうか。堀辰雄は『驢馬』創刊号（大15・4）に、アポリネール、コクトー、アンドレ・サモン、マックス・ジャコブ、フランシス・カルコを訳出している。アポリネールの「風景」は、「ここに星や神さまがお生れなさつた家があります／実をむすぶばかりになつた、この木は、お前によく似てゐる／火のついた葉巻が一本けぶつてゐる／恋人どもはいつしよに寝る／それなのにお前たちは離ればなれだね／僕の手足よ」と、不可視の光景から眼前の対象、自分の肉体も「風景」として点描される。空間の自在な移動が、犀星に示唆を与えたことも考えられる。

犀星は、異質の空間を往来しつつ、「花が自分で開こうとする心。」（その二十七）「花が花になる精分を幹の間に流し合ふ時分。」（その二十八）、「十一人の子供はみな学校へでかけた。／あとでそれらの母親は朝日の下で洗濯をし、／昼飯の用意をはじめた。／腹には十二人目の子供が眠つてゐた。／神よこのひとに健康を上げてください。」（その三十二）「神よこの世の母親には悉く健康を上げてください。」（その三十三）と、連想によつても展開していく。この複合的な構成は、ルナールの影響があるのかもしれない。坂本越郎によれば、「大正の末ごろ、岸田国士によるジュール・ルナールの名訳『葡萄畑の葡萄作り』が出て、動物や昆虫に関する機知に富んだ詩的短章が当時の

詩人たちを夢中にさせた⁽²⁸⁾」という。『葡萄畑の葡萄作り⁽²⁹⁾』の「ニイスの旅」では、「アルルにて。——おや、蠅が一匹。」「マルセイユにて。——わたしが学校にいる頃はフランス第三の都会。それから随分わたしは大きくなったものだ。」「今宵、夕陽は薄ぎたない黄色を呈している。卵を喰つたんだと云うかも知れない。」「これらの綺麗な驢馬の腹を足で蹴やぶれ。ボンボンが、飛び出るにきまつている。」と、スナップショット的に印象が言い止められる。印象と連想の区別がない、視線そのものを語る語り方が、作品を構成している。また、「はしばみのうつろの実」では、「友情は、二人の気分が長短相助け合う間しかつづかないものだ。」「癪にさわらない雷というものをわたしは知らない。」「厭やなものが厭やなほど、好きなものが好きではない。」「わたしは、自然によらなければ書かない。わたしは、生きた老犬の背中でペンを拭う。」「日が暮れた、地球はまた一転した。夜の隧道^{じゆうどう}の下を、ゆるやかに、物事が通つて行くとする。」と、連辞的な連想が、「友情」「癪にさわらない」という感情から「雷」へ、「自然」「生きた老犬」から「地球」の自転へという意外性と飛躍をもたらす。「朝日をよめる歌」は、文体においても、「花が自分で開かうとする心。」「(その二十七)」という対象の指示から、「神よこの世の母親には悉く健康を上げてください。」「(その三十三)」という祈りまで、『思ひ出』や『抒情小曲集』に比して多様であるが、ルナールの構成と展開に触発されたことが考えられる。「朝日をよめる歌」収録作の大部分が、大正一五年六月～八月に書かれているが、犀星は、おそらく、新しい文学を貪欲に咀嚼吸収することによって、従来にはなかった抽象的なものを底に持つ軽快さ、自在さを獲得したのである。

一行あるいは二行という極端に短い詩形は、『亜』の詩人が積極的に試みた。『月下の一群』でも、「私の耳は貝のから／海の響をなつかしむ」(コクトー「耳」)「シャボン玉の中へは／庭は這入れません／まはりをくるくる廻つて

あります」(同「シャボン玉」)「かの女の白い腕が／私の地平線のすべてでした。」(マックス・ジャコブ「地平線」)
「火事は／展げた孔雀の尾の上に咲いた／一輪の薔薇ですね。」(同「火事」)等、斬新な作品が訳出されている。堀もまた、「石鹼玉の詩人——ジャン・コクトオに就て」(『驢馬』3号 大15・6)において、「ピカソのごとくであり、まったく新奇なのではあるが、かつてから存在してゐたもののやうに美しい。」と、コクトーを賞賛している。短詩という形式への関心が高まる中で、犀星も改めて試みたと言える。

北川冬彦は、「近代芸術の特徴は、その新精神 (Deformation) と表現手法の単純化とに在り、フランス芸術の現象のみならず、「コスモポリティックなもの」であると述べる (『タイラント、堀口大学!』『犀』7号 大15・11)⁽³⁰⁾。「まして、古より永い間、短歌、俳句といふ短詩型の伝統にはぐくまれてきた日本の若き詩人が、その詩型を短詩型にとるのは、何も不思議なことではない。」と、伝統と世界的同時性の照応の必然を見出す。安西冬衛も、「アンリ・バルビュスの短篇『三日月』(堀口さんの訳書に拠つた)と甲斐の俳人飯田蛇笏氏の／山国の虚空日わたる冬至かな／といふ俳句とから、いはば私は自分の詩の帰向に一つの深い暗示を得た。それらは太陰或は太陽とこの地球との交渉を扱つた寧ろ愴然たる作である。」(『陰陽』『亜』16号 大15・2)⁽³¹⁾と、フランスの新詩と近代俳句を等距離で扱っている。小泉が指摘するように、『亜』の短詩は、「世界的な要請として表現の単純化を志向し」、「世界性と歴史性との緊張関係の中で生まれた」⁽³²⁾のである。冬衛は俳句も詠んでいるが、「包丁ながたなや蒲公英料るよこれしろし」「我妹が舌よごれて白し不知奈摺」「不知奈鈔」『亜』30号 昭2・4)と、メタ俳句とも言うべきイメージと表記によって構成された表現である。圧縮と飛躍による形而上的な志向性が、「てふてふが一匹間宮海峡を渡つて行つた 軍艦北門の砲塔ニテ」(『春』『亜』19号 大15・5)⁽³³⁾という原詩から、『軍艦茉莉』所収の「てふてふが一匹韃靼海峡を渡つ

て行つた。」への改変を可能にしたのである。圧縮と飛躍は、冬彦にも共通する特徴であり、「軍港を内臓してゐる。」
〔馬〕・〔検温器と花〕 という象徴的な透視図が成立する。

犀星の短詩には、冬衛や冬彦のような、俳句的余白を高度な象徴性へと転化する圧縮と飛躍は見られない。俳句的余白は、情景の背後にある世界の広がりとして出現する。「おれは朝早く人気がない卓^{ていさがる}で／やさしい野菜の料理をたべてゐた。／若葉の匂ひの中に／メリゴーラウンドはまだ眠つてゐる。」〔朝〕・〔大山脈の下〕と、「メリゴーラウンド」という図の奥に地としての都市空間の存在を描き、「白い卓布が若葉の間にある、／対ひ合つた二つの椅子がある、／おれはその一つの椅子の上に腰をおろした、／空いた椅子は何時までも空いてゐる、／若葉はその藤の目に影を曳いてゐる。」〔椅子〕・同と、「空いた椅子」と若葉の影を通して遍在する不在を浮上させる。犀星の余白は、図となるべき情景を描き得る分量を必要とするのである。一行詩あるいは二行詩という短さにおいては、「朝日をよめる歌」のように切り取られた現象及び隱喩化された形而上性の表現や、「鶴」の章（第五章）の断章、「或る朝、本をつみかさねて見てゐると／梅の花の匂ひがして来たのです。」「植物があまりに生長してしまふと／わたくしには感興がなくなつてしまふのだ。」のように、発見や箴言となる。圧縮と飛躍と言うよりも、断面の把握である。これは、詩形に対する方法意識よりも、モチーフをその詩形において如何に表現し得るかという実体的な関心が先行するとも言える。

短詩という形式を用いて固有のイメージを創出し得たのは、詩集タイトルでもある〈鶴〉というモチーフである。早く大正一一年に、「白鶴」という作品が発表されているが（『主婦之友』6巻1号 大11・1）、「噴き上げしたたり／真白なる鶴ひとつ歩みゐる。／／真白なる鶴黙つてゐる／噴き上げ空より……。／／真白なる鶴空向きになり／羽は

たく 空向きに……。／／白き襟巻したる君ならず／冬ぞらに立つは鶴なり。」と、白秋を思わせる物憂げな「嘖き上げ」のリズムと相俟って、寂しく清らかなるものと向き合う心象のたゆたいが描かれている。大正一四年作の「野あそび」（『鶴』所収、初出『日本詩人』5巻12号 大14・12）では、「子供を野に出して放すと／白い鶴のやうになつた。／赤とんぼは紐を引いて／草の上になびいてゐる。」と、「鶴」は、自然に同化する子供像であり、「赤とんぼ」が同調する空間を伴う。大正一五年になると、「わたくしが肺病だと言はれたときに／白い鶴の上に乗つてゐたやうな気がしたのです。／これはほんとうの話です。」（『鶴』『驢馬』2号 大15・5）と、心象風景ではなく、イメージの核心が取り出される。この核心によって印象を言いとめると、「大山脈の下」の「子供はピアノに鶴が止つてゐるやうに美しい。」（『客間』）になるのであろう。この一行詩の前には、「子供は鶴のやうに白い服を着て、／部屋の間を歩いてゐる、／彼女はからだぢうをレースの花に護られ、／美しく晴々しい天気を迎へてゐる。／レースの花は彼女のあそぶあたりに、／白く雫り散らされ咲きこぼれてゐる。」という、いわば本歌がある。長女の朝子が生き生きと動く家庭の光景が、〈鶴〉の喩を得て昇華される経緯が窺える。「白鶴」の静態的なイメージとは異なつて、「レースの花」が「雫り散らされ」と表現されている辺りに、優美さと共に生き物としての生臭さを持つ鶴のイメージが浮上してくる。大正一二年八月に生まれた朝子の存在は、「神は自分に一人の女を与へた。／女は娘といふ形で／おれとともに生活をし出した。」（『愚者の剣』・「大山脈の下」と歌われているように、長男豹太郎亡き後、犀星の生活に幸福をもたらした。「子どもよ／熱を出すな／病氣をするな／なるべく静かにふとつて呉れ。／そして大きくなつたら／ひと一倍美しい少女におなり」（『少女の中の少女に』・第八章「山河抄」という願いには、子供を何よりも健やかな生命力として捉え、その成長を切実に願う思いがある。「埃の中」（『文章以前』）は、「或日通りを眺めてゐたり

しに／一列の楽隊の過ぎ行けり。／そのあとに群れたる子供ら尾行き／我が子の姿も打交りたり、／かくて彼女は埃の中を行き／自ら時の過ぐるを知らず、／その虹の燃ゆるがごとき／逞しき埃の中に成人す。」と、雑多で慌しい市井の生活を「埃」で表象し、その中で健やかに成長していく光景を「虹の燃ゆるがごとき／逞しき埃の中」と、街と人間が共鳴しつつ生命力を高めていく俗の美へと展開する。子供の生命力を「埃の中」で象徴し、それを美であると捉える感性は、「レースの花」を「白く筆り散らされ」と表現する感性に共通する。俗あるいは本能的なるものに裏打ちされている故に、〈鶴〉は動態的な美の表象と化すのである。〈鶴〉は、「朝日をよめる歌」の「その三十」及び「その三十一」（「朝日の漲る空に／鶴が舞ひあがり舞ひあがり」とどいた。）に見られるように、『鶴』においては瑞祥として用いられている。これは、朝子のいる生活の実感に支えられた選択であり、幸福をもたらし朝子にもその表象が用いられるという、生活と表象の密接な関係を見ることができるといえる。「ピアノ」に止まった「鶴」とは、子供のいる家庭の光景の昇華である。後年の小説『杏つ子』（新潮社 昭32・10）⁽³⁴⁾において、犀星は、「平四郎は東京の街裏を十年もうろついてゐて、わかばの時分にピアノが弾かれる家の前をとほると、その灯しびに倅せがちらつき、なんとかしてああいふ家に親類でもあつたらたすかるが、」と往年を回想している（「ピアノ」）。「ピアノ」は、幸福な家庭への憧憬を象徴していたのである。「僕は一生のうちにピアノを買へるやうな男になつて見せたかつたんだが、この頃どうやらピアノが買へさうな気がするんだ、（略）杏子にピアノを習はせたらどうかと思つてね。」と、平四郎は、九歳になった杏子にピアノの稽古をさせることを思い立つのであり、「ピアノ」という願望が、仮初めのものではなかったことがわかる。「子供はピアノに鶴が止まつてゐるやうに美しい。」とは、犀星が積年願っているピアノのある家に、活力の源である朝子を配置した光景であり、〈鶴〉の瑞祥は「ピアノ」という家庭の匂いを得て、理想の生活

空間を表象するのである。

同時期に「鶴」を扱った印象深い作品には、百田宗治の「鶴」「天の一角」(『何もない庭』椎の木社 昭2・3)がある。「鶴よ教へてくれ／このよふけの道を／どこまであるいてゆくのか教へてくれ／偲唄のやうにからだをくぐめて／わたしの先きに立つ鶴よ／どこまでこのわたしを連れてゆくのか教へてくれ」(「鶴」)「おまへはとんで行つてしまつた／鶴よ／なんといふ大きい翼の音であつたか」(「天の一角」)と、百田の「鶴」は単独の対象であり、関係性の根源ではなく、要素として位置する。山室静は、「あるいはこの少し前あたりに百田は永年つれそつた美しい夫人と別れているので、それがこんな夢を見させたのか、」と、背景を推察している。³⁵⁾断絶感が、後ろ姿しか見えない位置関係として表出されたのであろうか、両者のモチーフの扱い方の相違が興味深い。『何もない庭』には「童子らは／けふも遊んでゐる／白けた唐皿の縁で／童子らは／けふも独楽をたのしんでゐる」(「唐皿」)、『冬花帖』(厚生閣書店 昭3・8)には「天が降らせた灰だ。／梢についてゐる帰り花のやうに、／その子は寂しい顔をしてゐるにちがひない。」(「帰り花」)と、この時期の百田の詩集には、犀星の「象」「帰り花を見る」(『忘春詩集』京文社 大11・12)を思わせる情緒の作品が収録されている。対象が喚起する閑寂という情緒は、両者に共通するが、百田には、犀星にはない対象との一定の距離感があり、犀星には、百田にはない自己を起点とする空間性がある。百田も、この後、自分が経営する椎の木社を通して若い詩人たちと交流し、現代的な詩法による『ばいぶの中の家族』(金星社 昭6・7)を刊行する。人道的な作風から「閑寂な俳句的世界」(山室)³⁶⁾を経てモダニズム詩を撰取していくという軌跡は、両者の時代に対する感受性の類似を窺わせるが、扱うモチーフも重なる両者ゆえに、表現意識の相違が見えてくる。

終りに

芥川の死は、犀星に隔たりからの出発を教えた。それは、現地点を確認し、自己変革への意志を促がす認識である。若い中野重治が提示した抒情する主体の変革、社会構造を支えている一員としての覚醒への呼びかけに、犀星は、抒情が発生する〈文章以前〉の地点に降り立つことによって応える。〈文章以前〉の地点は、対峙する向こう側がある世界であり、具体的なモノを読み込む世界でもある。異質なものを感知し、共鳴から想像を広げていく出発点である。

一方で、モダニズム詩や、堀辰雄が愛好したレスブリ・ヌーボーは、実体を超えた次元へと犀星を触発した。これらの記号的、連辞的な結合による表現空間の活性化は、犀星に、身体の宇宙的拡張感覚及び象徴空間と現前空間を把持する視点をもたらした。犀星は、時間的存在の空間的拡張や異なる次元の空間の往来を通して、肉体性と記号性が還流する世界へと出ていく。肉体性は生命力と言い換えられるが、その実感を捉える抽象的な視点が自覚されており、喩としての深まりを見せている。

喩の深まりの端的な例が、表題作に繋がる一行詩、「子供はピアノに鶴が止つてゐるやうに美しい。」である。「ピアノ」という実体と「鶴」というイメージは、家庭を構成する重要な要素及び存在という一点において繋がり、実在の「子供」へ還元されるのであり、犀星の生活空間が凝縮的に表象される。芥川の死を契機とする決意と新たな文学の受容は、従来の直截な抒情や心象を超えて、異質の次元を結合しつつ実体的な存在性を喚起する抒情へと犀星を連れ出したのである。

〈注〉

- (1) 船登芳雄「詩集『鶴』に反映したもの——文学的自我再構築への希求——」『室生犀星研究』23輯 平13・10)
- (2) 伊藤信吉「日本の詩歌15 室生犀星」(中公文庫 昭50・2)の「鑑賞」。
- (3) 星野晃「『室生犀星——幽遠・哀惜の世界——』(明治書院 平4・10)の「第二章 幽遠の世界」(「幽遠を求めて」。
- (4) 注1に同じ。
- (5) 注1に同じ。
- (6) 三浦仁「室生犀星——詩業と鑑賞——」(おうふう 平17・4)の「作品鑑賞・『鶴』」(「切なき思ひぞ知る」)。
- (7) 引用は『天馬の脚』(改造社 昭4・4)による。
- (8) 引用は注7に同じ。
- (9) 引用は『中野重治全集』第1巻(筑摩書房 昭51・9)の「詩初出形」による。
- (10) 注6と同書の「室生犀星の詩業」第六章 昭和前期(戦前期)／(3)『鶴』。
- (11) 小川重明「室生犀星と中野重治の天皇観をめぐって」『室生犀星研究』19輯 平11・9)
- (12) 木戸逸郎『ふるさとと遠きにおいて——室生犀星詩伝』(宝文館出版 平元・3)の「四 芥川龍之介の死と犀星の決意」。
- (13) 引用は注9による。「北見の海岸」の引用も同じ。
- (14) 引用は『稲垣足穂全集』第1巻(筑摩書房 平12・10)による。
- (15) 引用は『北川冬彦詩集』(宝文館出版 昭26・9)による。
- (16) 『星より来れる者』の〈星〉の表象性に関しては、九里「遍在する〈星簇〉——『星より来れる者』の「星」をめぐって——」(『日本文学ノート』43号 平20・7)及び「〈すらりと〉書くということ——『星より来れる者』と『田舎の花』——」(宮城学院女子大学附属キリスト教文化研究所『研究年報』42号 平21・3)において考察した。
- (17) 『日本のアヴァンギャルド』(和田博文編 世界思想社 平17・5)の「Ⅱ 前衛芸術の基本資料(一九一四—一九三〇)」、

鈴木貴宇「建築／映画／デザイン」。

(18) 引用は『安西冬衛全集』第1巻(宝文館出版 昭52・12)による。

(19) 小泉京美編『コレクション・都市モダニズム詩誌 第1巻 短詩運動』(ゆまに書房 平21・5)の「短詩運動・『亜』の短詩と絵画」。

(20) 『日本のアヴァンギャルド』の「Ⅲ 日本語の変革——破壊と再生のドラマ」、小関和弘「北川冬彦論——「遠近法」がゆらぐとき」。

(21) 「文芸的な、余りに文芸的な・三十三 新感覺派」(『改造』9巻6号 昭2・6) 引用は『芥川龍之介全集』第15巻(岩波書店 平9・1)による。

(22) 「都会で 十」(『手帖』3号 昭2・5) 引用は『芥川龍之介全集』14巻(岩波書店 平8・12)による。

(23) 引用は『室生犀星全集』第1巻(新潮社 昭39・3)による。

(24) 引用は『室生犀星全集』第2巻(新潮社 昭40・4)による。

(25) 引用は『室生犀星全集』第3巻(新潮社 昭41・2)による。

(26) 引用は『千家元麿全集』上巻(弥生書房 昭39・2)による。

(27) 引用は『堀口大学全集』第2巻(小澤書店 昭56・10)による。

(28) 伊藤信吉『日本の詩歌22 三好達治』(中公文庫 昭50・5)の「鑑賞」。

(29) 『葡萄酒の葡萄酒作り』の初版は、『岸田国士全集』28巻(岩波書店 平4・6)の「著作年表」によれば、春陽堂刊、大13・4である。引用は『岸田国士全集』第5巻(新潮社 昭30・5)による。

(30) 引用は注19と同書による。

(31) 引用は『安西冬衛全集』第3巻(宝文社出版 昭58・8)による。

(32) 引用は注19と同書の「解題」。

(33) 引用は注31に同じ。

(34) 引用は『室生犀星全集』第10巻（新潮社 昭39・5）による。

(35) 山室静『日本の詩歌13 山村暮鳥・福土幸次郎・千家元麿・百田宗治・佐藤惣之助』（中公文庫 昭50・12）の「鑑賞」。

(36) 引用は注35に同じ。

*犀星詩のテキストは『定本室生犀星全詩集』第1巻（冬樹社 昭53・11）及び同第2巻（同）を用いた。引用に際して振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。